

# Ékphrasis shakespeariane. Hermione: la vita nel capolavoro

Giuseppe Leone

## I. Descrizione e figurazione: un confronto sulle scene

Composto tra il 1608 e il 1611, e ambientato tra i regni di Sicilia e di Boemia, l'ordito teatrale di *The Winter's Tale* annoda abilmente l'amore del re Leontes per la regina Hermione alla pernicioso quanto immotivata gelosia del monarca nei confronti di Polixenes, sovrano di Boemia. Come è noto, però, all'iniziale dramma psicologico della gelosia, fa seguito un inimmaginabile finale lieto che rende il testo una tragicommedia perfettamente equilibrata. Provando a esaminare il *plot* ci si accorge di come esso presenti una struttura abilmente bipartita. I primi tre atti sembrano preludere a un finale catastrofico. Leontes opera prima la rottura dei *codici terreni*: ripudia la moglie, rinnega l'amico Polixenes e allontana dal regno la neonata Perdita, appena avuta dalla regina; in seguito produce anche la rottura dei *codici divini*: l'infrazione si genera nel momento in cui il re disconosce la veridicità, e così il potere divinatorio e sacro, dell'oracolo di Apollo, interrogato per decretare l'onestà o la colpevolezza di Hermione. Come diretta conseguenza delle condotte scellerate di Leontes, si assiste prima alla morte di Mamillius poi a quella di Antigonus e infine alla 'scomparsa' di Hermione. L'intreccio insomma sembra muoversi nella direzione di una tragedia complessa e compiuta. Dal quarto atto in poi, però, la violenza della trama viene progressivamente mitigata da avvenimenti che conducono, alla fine, alla ricomposizione delle antiche amicizie, al ricongiungimento dell'unità familiare e alla formazione di nuove coppie, e così di nuova vita<sup>1</sup>.

Prescindendo comunque dalla trama, ciò che conta, almeno per l'economia di questo scritto, è come, nel quinto atto, il dramma proponga uno straordinario

1. Vista da questa prospettiva sembra non essere casuale il fatto che il terzo atto si concluda con una battuta carica di buoni proponimenti, in grado dunque di annunciare il capovolgere propizio dell'azione drammatica: «'Tis a lucky day, boy, and we'll do good deeds on't» (*The Winter's Tale*, III, III, 132).

prodotto d'arte: una scultura raffigurante Hermione (della cui morte per dolore aveva riferito Paulina) capace di riprodurre la *natura* stessa dell'originale. Il testo shakespeariano "inventa" insomma una statua così finemente intarsiata dal maestro italiano Giulio Romano<sup>2</sup> da sembrare persino dotata del dono della parola:

that rare Italian master [...]  
so near to Hermione hath done Hermione that  
they say one would speak to her and stand in hope  
of answer. (V, II, 95-100)

Sapientemente incorporate nella tessitura drammatica, le battute teatrali che danno conto della plastica perfezione dell'opera si propongono, dunque, come corredo verbale e come imprescindibile completamento descrittivo, situandosi a metà tra l'*ékphrasis nozionale*, così come definita da John Hollander<sup>3</sup>, e le *integrazioni sinestetiche* cui fa riferimento Michele Cometa<sup>4</sup>.

Che il processo ecfrastico sia da annoverare tra i ricorsi stilistici della tradizione più antica è ben noto: numerose sono le descrizioni di immagini vergate su saggi di estetica<sup>5</sup> o trascritte sui fogli di un poema o tra le pieghe di un romanzo<sup>6</sup>. Adesso, però, l'*ékphrasis* risuona all'interno di uno spazio teatrale, diventa un'appendice verbale alla presentazione sulla scena dell'oggetto d'arte. L'intero teatro si intride in tal modo di *discorsi iconici*: all'osservazione immediata della forma statuaria, si unisce il suono della descrizione; l'orale e il visivo si sovrappongono completandosi mutuamente nella simultaneità dell'azione drammatica. E l'esposizione minuziosa dei dettagli della statua di Hermione determina negli osservatori il recupero di un'esperienza emotiva che completa la fredda ispezione dello sguardo. Le frasi pronunciate da Leonte ravvivano la memoria visiva, olfattiva, tattile, di Polixenes e Perdita, accorsi col re ad ammirare la scultura. Il loro sapere anteriore è mosso da una parola teatrale che si propone di rimandare alle rispettive

2. È opportuno sottolineare come Giulio Romano sia in realtà un pittore, non uno scultore, morto nel 1546. Ci si trova dunque dinanzi a un evidente anacronismo, inteso che Shakespeare sottolinea, per voce di Paulina, come la statua sia stata *da poco* terminata dall'artista, mentre l'opera shakespeariana, che data 1610-1611, è ambientata in epoca pre-cristiana; per quanto appena esposto e per altre "curiose stranezze" del testo si legga, tra gli altri, A. Lombardo *Il trionfo del tempo, la vittoria sul tempo*, in W. Shakespeare, *Il Racconto d'inverno*, ed. a cura di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2011<sup>3</sup>, p. ix.

3. Come è noto, John Hollander definisce *nozionale* la descrizione di opere d'arte mai esistite. Valga come esempio la celeberrima descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* omerica. Cfr. J. Hollander, *The poetics of ékphrasis*, in "Word and Image", 4, 1988, pp. 209-219.

4. Per ogni riferimento alle *integrazioni sinestetiche, ermeneutiche, associative o traspositive* rimando a M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina, Milano, 2012, pp. 116 sgg.

5. Si pensi al celebre *Immagini* (Εἰκόνες) di Filostrato il Vecchio, o ancora ai *Pensieri sull'imitazione* di Winckelmann, al *Laocoonte* di Lessing o ancora, ad esempio, alle pagine di Foucault, e in questo caso il riferimento è alla celebre descrizione de *Las Meninas* di Velázquez.

6. Innumerevoli potrebbero essere le testimonianze a riguardo. Per fare soltanto pochi esempi si pensi alla descrizione del già citato scudo di Achille nell'*Iliade* omerica (poi ripresa da Auden in *The Shield of Achilles*, 1952) o all'*Ode on a Grecian Urn* (1819) di Keats, o al *Capolavoro sconosciuto* (1832) di Balzac, tutti ovviamente esempi di *ékphrasis nozionale*.

conoscenze pregresse<sup>7</sup>. Così sul palco gli elementi della visione si mescidano alle inquietudini del ricordo mentre si attiva il fenomeno del riconoscimento:

LEONTES

O royal piece!

There's magic in thy majesty, which has

My evils conjured to remembrance, and

From thy admiring daughter took the spirits,

Standing like stone with thee. (V, III, 38-42)

Visione e ascolto, contemporaneità e rievocazione, concorrono quindi a creare una dimensione dello sguardo che non è più esclusivamente fisica. L'evento dell'osservazione è adesso un fatto emotivo, appassionato. Le sfere del sentire e del vedere partecipano in egual misura all'atto di identificazione ammirata, mentre la scena si affolla di esperienze della percezione che coinvolgono ora i sensi ora l'immaginazione:

LEONTES

See, my lord:

Would you not deem it breathed? and that those veins

Did verily bear blood? (V, III, 64-66)

La coscienza è violentemente condizionata dalle suggestioni della vista e di conseguenza il potere della rappresentazione esercita tutta la sua energia presentificatrice<sup>8</sup>. Moti istintivi di passionalità, di struggimento, di meraviglia intervengono nell'acquisizione dell'immagine immobile, mentre un'*ékphrasis sinestetica*<sup>9</sup> dà conto anche della percezione del calore vitale:

POLIXENES

Masterly done:

The very life seems warm upon her lip. (V, III, 67-68)

Immagine e parola si incontrano e si confrontano all'interno del *play* shakespeariano. La figurazione si offre alla descrizione, e questa, come tecnica retorica, coglie e comunica dettagli capaci di sopravanzare le informazioni fornite dagli sguardi. L'*ékphrasis* si dà allora come elemento necessario a "completare" l'opera<sup>10</sup>, quasi denunciando un'insufficienza della visione. D'altronde, come ricorda

7. Sulla "Descrizione con richiamo alle esperienze personali del destinatario", cfr. U. Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, in particolare il capitolo *Les sémaphores sous la pluie*, pp. 208 sgg.

8. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 2007<sup>8</sup>, p. 85.

9. Cfr. Cometa, *La scrittura*, cit., pp. 116 sgg.

10. Il riferimento è alla definizione di Peter Heinrich von Blanckenhagen, cfr. Cometa, *La scrittura*, cit., p. 39.

Cometa, il contatto tra la letteratura e le arti visive ha da sempre innescato una contesa vivace e inesausta:

Pittura [o scultura] e letteratura sono state le protagoniste di un conflitto inesauribile, tutto giocato intorno alla questione del potere del visuale rispetto al potere del verbale, dei limiti e delle invasioni di campo tra segni visivi e segni verbali, dell'irriducibile scarto che s'insinua tra il dicibile e il visibile o, più esattamente, tra l'indicibile che la pittura pretende di far vedere e l'invisibile che la letteratura pretende di rappresentare<sup>11</sup>.

Così, adesso, la descrizione dell'opera d'arte arricchisce l'atto del vedere e in parte lo modifica, lo influenza. E questo accade in virtù della capacità del verbale di articolarsi e di mutare, di adeguarsi e di conformarsi al senso che si propone di esprimere. In più, la descrizione, dunque la parola, ha la facoltà precipua di prodursi all'infinito, di ri-darsi ogni volta potenzialmente differente, rinnovata. Prerogativa non concessa alla figurazione che di sé fornisce un resoconto unico, magari eterno, ma sempre immutabile e limitato alle sue forme. Né va dimenticato che al processo ecfrastico è riconosciuta anche la proprietà, col suo stesso prodursi, di "movimentare" la visione, di trasformarla e animarla; di concepire insomma un processo di *dinamizzazione*<sup>12</sup> che permetta l'espansione nello spazio di un'immagine altrimenti costretta alla sua fissità. Il racconto della percezione di un respiro proveniente dalla forma marmorea fornisce una dimostrazione esemplare dell'abilità dinamizzante dell'atto verbale:

LEONTES  
Still, methinks  
There is an air comes from her: what fine chisel  
Could ever yet cut breath? (V, III, 78-80)

La parola innesca un immaginario processo di vivificazione del blocco figurativo: la scultura ora pare esercitare un moto di contrazione dei polmoni e all'osservatore sembra quasi di sentire il rumore del soffio espulso, di vedere muoversi la statua. A detta di Leontes, insomma, la rappresentazione della vita è talmente ben riprodotta nella statua che la vita stessa sembra essere presente:

LEONTES  
The fixture of her eye has motion in't,  
As we are mocked with art. (V, III, 65-66)

Le battute del re esprimono dunque l'ammirazione per un processo di espirazione che sembra sbalzato nel marmo e, al contempo, come si è visto, concorrono

11. Ivi, p. 52.

12. Il processo di *dinamizzazione delle immagini* è ben sviluppato da Michele Cometa nel suo *La scrittura delle immagini*, cit. Si leggano in particolare le pp. 90 sgg.

a fornire un accertamento di verisimiglianza assai più efficace di qualsiasi riscontro visivo.

## 2. La statua di Hermione: il tradimento dell'immagine

La vitalità rappresentativa del lavoro scultoreo risolveva, quindi, e con forza, la questione dell'ingannevole verisimiglianza dell'arte che, secoli addietro, era già stata intercettata da Plinio raccontando dell'*Uva di Zeusi* e della *Tenda di Parrasio*<sup>13</sup>. Ma vi è di più. Come per un fenomeno di *upside/down*, ogni processo di produzione e osservazione artistica viene ora invertito. L'opera "concepita" dal testo shakespeariano è in realtà un eccezionale falso: una rappresentazione nella rappresentazione<sup>14</sup>. La statua di Hermione è di fatto Hermione stessa. Adesso il vero si finge immagine. La materia originale si fa imitazione, finta alterità. La realtà oggettiva annulla ogni scarto tra sé e la sua rappresentazione. Il soggetto non si dissocia più dalla sua figurazione e, rimandando a Foucault, si disgrega quel principio che regola «l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo»<sup>15</sup>.

Ne *L'immagine aperta*, Didi-Huberman ricorda come la pittura sia stata spesso definita «*minor-essere*, lavoro di apparenza»; «chi dice dipingere dice fingere», aggiunge<sup>16</sup>. Tale concetto teorico è, va da sé, applicabile su un territorio più ampio, così da informare omogeneamente tutte le arti plastiche. Ogni raffigurazione è dunque una finzione, o meglio è il racconto di una *verità minore*, una verità, per così dire, *in scala*, che tenta di instaurare una relazione di alta verosimiglianza tra l'oggetto come appare alla vista e la raffigurazione che di esso si intende fornire. Adesso però la statua di Hermione, nella sua preminente originalità, si propone come espressione di una riproduzione imperfetta: è ancor meno della verità minore, ancor meno (o molto di più) dell'apparenza. La scultura della regina, insomma, in quanto prodotto artistico, non può che essere considerata alla stregua di una

13. Cfr. A. Max Cohen, in M. Marrapodi (ed.), *Shakespeare and Renaissance Literary Theory*, Farnham, Ashgate 2011, pp. 89 sgg.

14. È utile rilevare come la scena della statua inneschi un processo di *mise en abyme* teatrale. La stessa Hermione, infatti, a ben vedere, non è che un'attrice che mette in scena un personaggio femminile; ai tempi di Shakespeare, poi, la parte era addirittura interpretata da un uomo (che fingeva di essere una donna che fingeva di essere una statua), visto che alle donne veniva impedito di recitare. La statua solleva, quindi, la questione assai complessa della metateatralità shakespeariana, della analogia tra l'esistenza umana e la performance teatrale: argomento che meriterebbe un approfondimento ben maggiore.

15. M. Foucault, *Questo non è una pipa*, Se, Milano 1988, p. 46. Ma si leggano anche K. Elam, «*Look here upon this picture*»: *Shakespeare e i paradossi tragici del sembra*, in S. Payne, V. Pellis (a cura di), *Il Teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti*, Cleup, Padova 2011, pp. 153-79; e C. Corti, «*The Winter's Tale*» tra «*speaking pictures*» e «*dumb poesies*», in Payne, Pellis, *Il Teatro inglese tra Cinquecento e Seicento*, cit., pp. 267-88.

16. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano, p. 44. Didi-Huberman cita puntualmente anche la celebre formula di Isidoro di Siviglia: «*Pictura autem dicta quasi fictura*» (*Etymologiae*, XIX, 16).

raffigurazione incompiuta, di un tradimento dell'immagine, di un esercizio di contraffazione.

Colta da questa prospettiva, allora, la statua si dà alla vista, per dirla con Fabio Bazzani, come «insufficienza di verità ed esigenza di verità»<sup>17</sup>. Essa è insufficiente al vero per la sua natura dissimulatoria, per il suo fingersi manufatto, calco figurativo. Al contempo, esprime una esigenza di vero proprio per il suo essere *fake*, falso duplicato, per quanto paradossalmente reale.

Ma è bene procedere con cautela: il rapporto di continuità tra l'immagine denotata e la realtà non viene interrotto, soltanto che adesso non è più istruito secondo processi di verità, si potrebbe dire di buona fede. La statua rappresenta ancora la regina, la descrive con precisione di dettaglio; i contrassegni della somiglianza sono puntualmente espressi nel racconto scultoreo; il linguaggio della figurazione ottiene risultati sorprendenti, gli astanti ne sono colpiti e l'impressione è durevole:

PAULINA

I like your silence, it the more shows off  
Your wonder. (V, III, 21-22)

48

Eppure quella raffigurazione mente. Mentono le sue viscere, ora non più materia inerte e marmorea ma carne pulsante, irrigata da liquido dinamico e nutriente. Mente lo sguardo, appesantito dalle emozioni, eppure costretto alla posa controllata e fissa di un'espressione vitrea. Mente la rigidità corporea, simulata con la sopportazione dello sforzo. E ogni menzogna contribuisce alla creazione di una verità teatrale che è perfetta *finzione nella finzione*. La manifestazione della regalità, la misura dell'ovale, i colori delle labbra concorrono al progetto di compiuta restituzione del reale. E in tal modo la Natura trova nell'opera, rigida oltre la tenda tirata via da Paulina, un calco perfetto:

PAULINA

prepare to see the life as lively mocked as ever  
Still sleep mocked death: behold, and say 'tis well! (V, III, 18-20)

Di fatto però la scultura non rimanda più a una immagine esterna a essa, semplicemente perché è essa stessa l'immagine che intende riprodurre. L'inganno ora è triplice poiché coinvolge i tre elementi attivi della rappresentazione: il modello, il prodotto d'arte e l'*ékphrasis*. Ovvero il cosmo, la copia del cosmo e la sua descrizione. Si altera insomma quella relazione tra l'arte e la verità che fino ad allora aveva caratterizzato ogni massa scultorea e più in generale ogni lavoro artistico. Di conseguenza esce alterato anche il patto ecfrastico che la descrizione stipula con l'opera di cui redige il commento. L'inganno si consuma nel fatto che la descrizio-

17. F. Bazzani, *Introduzione*, in F. Bazzani, R. Lanfredini, S. Vitale (a cura di), *La questione dello stile. I linguaggi del pensiero*, Clinamen, Firenze 2012, p. 8.

ne non ha una relazione diretta con una imitazione del mondo naturale, ma con la Natura stessa.

E il raggiro produce i suoi effetti *in primis* sullo sguardo dei presenti. Uno sguardo che, come atto performativo, posandosi sull'immagine, erige e modella l'opera; la crea: adesso vera oltre il vero. L'occhio di Leontes, in particolare, scivola sul marmo per fissarsi, assorto e incredulo, sul volto del manufatto. E l'immagine che lo sguardo gli restituisce è identica alla figura impressa in memoria. Così, confidando nell'onestà della visione, il re mortifica il reale rendendolo copia; accoglie la carne come immagine, il modello come artefatto; traduce la vita palpitante nella rappresentazione del palpito vitale. Rimane, in altre parole, intrappolato nella falsificazione. Il re di Sicilia, al pari di Perdita o di Polixenes, nel convincimento di ammirare un prodotto d'arte, fissa in realtà il suo modello, il suo presupposto. L'attivazione di ogni sguardo, o meglio la replicazione di ogni sguardo, per rimandare a Belting<sup>18</sup>, è vittima di un inganno prolungato. Di conseguenza, le battute di Polixenes, di Leontes, di Perdita che descrivono la statua sono anch'esse invalidate dalla mistificazione, e dunque si risolvono in una sequenza di affermazioni prive di valore o attendibilità. L'ékphrasis, che si pensava mimetica, si rivela essere né più né meno che la certificazione di un raggiro perfettamente eseguito. Adesso non è più sufficiente individuare un rapporto di somiglianza tra l'oggetto artistico e il vero per determinare un'opera d'arte<sup>19</sup>. In *The Winter's Tale*, infatti, la statua di Hermione si dà alle scene come prodotto d'arte, viene ricevuto come prodotto d'arte, descritto come tale, ma di fatto è carne viva, simulacro animato, finzione reale, ossimoro [cfr. fig. 1, p. 53].

### 3. Hermione: modello e copia. La vita nel capolavoro

E se la statua di Hermione, come oggetto d'arte, può essere pensata come un articolo inautentico, tutt'altra valutazione va fatta per la regina intesa come corpo vivo che si finge statua. Il Vero, Hermione, è infatti al contempo modello e copia: si pone *al di qua* e *al di là della rappresentazione*. Si pone *al di qua* della rappresentazione poiché le preesiste e la determina: le è maestra e matrice<sup>20</sup>. Si pone *al di là* della rappresentazione poiché la sopravanza per la corrispondenza del tratto ma, soprattutto, per la sua stessa condizione di immagine "vera", esistente in sé, in piena indipendenza da ogni simulazione iconica.

La regina *precede* la rappresentazione poiché incarna la realtà cui lo scultore dovrà rifarsi per poter affermare di aver ottemperato ai suoi compiti; l'artista dovrà lavorare la materia grezza seguendo il profilo della sovrana per conseguire la somiglianza, ovvero quella condizione necessaria per definire riuscito un oggetto arti-

18. H. Belting, *Per una iconologia dello sguardo*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale*, :duepunti edizioni, Palermo 2008, pp. 6-8.

19. Cfr. Foucault, *Questo non è una pipa*, cit.

20. Hermione, insomma, esiste da prima di qualsiasi rappresentazione di Hermione.



stico pensato con intenti mimetici. I tratti di Hermione, le espressioni del suo volto rappresentano gli schemi e le tracce da intagliare nel marmo; la sua figura stabilirà l'esattezza della riproduzione. Il risultato finale potrà dirsi perfetto soltanto se ogni parte della statua, ogni centimetro del marmo, sarà in grado di rimandare il pensiero dell'osservatore al corrispondente tratto corporeo della regina. Lo stesso valga per la posa e per la massa corporea; per il volume delle braccia e per la forma delle mani. Insomma, la carne viva della sovrana rappresenterà il parametro con cui verrà giudicata ogni riproduzione.

Allo stesso tempo, Hermione *oltrepassa* la rappresentazione: il suo corpo non è una statua inerme, ma una figura immobile in atteggiamento da statua. E con tutta probabilità la regina non riuscirebbe a trattenersi in quella posa per un tempo indefinito e prolungato. Né, in verità, per un tempo relativamente breve ma vissuto dagli astanti con la curiosità di chi, davanti a un capolavoro di tale fattura, non riesce a trattenersi dal toccarlo, dal percepirla tattilmente la perfezione delle rotondità, addirittura dal baciare. L'approssimarsi al "simulacro" è un gesto istintivo, così come la ricerca di un riconoscimento tattile è l'espressione di una venerazione profonda cui è difficile opporre resistenza. Sia Leontes che Perdita proveranno più volte a sfiorare il marmo, e solo gli interventi di Paulina impediranno il contatto:

50

LEONTES

Let no man mock me,  
For I will kiss her.

PAULINA

Good my lord, forbear.  
The ruddiness upon her lip is wet:  
You'll mar it if you kiss it, stain your own  
With oily painting. (V, III, 79-84)

Hermione è *al di là* della rappresentazione perché è fisicamente viva, vera nella sua deperibilità. Il trascorrere del tempo ha segnato realmente il suo corpo: le rughe insidiano la sua bellezza aggredendo l'ovale del viso. Leontes prima degli altri, forse proprio perché più degli altri ha vivido il ricordo della avvenenza morbida della compagna, nota il raggrinzimento della pelle:

LEONTES

But yet, Paulina,  
Hermione was not so much wrinkled, nothing  
So aged as this seems. (V, III, 26-29)

E anche Polixenes sembra tradire un certo smarrimento nel trovarsi di fronte a una statua che, pur nella assoluta somiglianza, manifesta un incomprensibile invecchiamento. Sarà dunque ancora Paulina che, tenendo in piedi l'inganno ordito con



la complicità di Hermione, troverà la risposta più adeguata a dar conto delle perplessità dei due sovrani. E la replica tirerà in ballo la capacità dello scultore di rimandare alla Natura imitando anche gli effetti del trascorrere degli anni:

PAULINA

So much the more our carver's excellence,  
Which lets go by some sixteen years and makes her  
As she lived now. (V, III, 30-32)

Ed è proprio quel «come se vivesse ora» a reggere l'intero inganno. Il tradimento della figurazione<sup>21</sup> sta proprio nella *naturalità* del prodotto artistico. Arte e Natura si rincorrono quindi nella messa in scena shakespeariana. E già in precedenza la relazione tra la Natura e l'Arte<sup>22</sup>, dunque tra il vero e una sua riproduzione, era stata indagata nel testo in un dialogo tra Perdita e Polixenes. L'occasione veniva offerta da un breve confronto sulla possibilità per l'uomo di migliorare la Natura attraverso la pratica degli innesti floreali<sup>23</sup>. L'ipotesi, come è noto, viene argutamente rigettata da Perdita che professa l'Arte come progetto di imitazione e di conoscenza della realtà e non come gesto di sperimentazione o di superamento del naturale:

PERDITA

For I have heard it said  
There is an art which in their [of the slips] piedness shares  
With great creating Nature.

POLIXENES

Say there be;  
Yet nature is made better by no mean  
But nature makes that mean: so, over that art  
Which you say adds to nature, is an art  
That nature makes. [...] This is an art  
Which does mend nature – change it rather – but  
The art itself is nature. (IV, IV, 88-97)

21. Non sembri casuale il rimando al titolo dell'opera di Magritte, *La trahison des images*. (*Ceci n'est pas une pipe*), del 1929.

22. Il dibattito tra Natura e Arte è assi frequentato nel periodo rinascimentale, come già evidenziato, tra gli altri, da Harold S. Wilson: cfr. Id., *Nature and Art*, in K. Muir (ed.), *Shakespeare: The Winter's Tale*, Palgrave Macmillan, London 1968; si pensi, per citare soltanto pochi esempi, a *An Apology for Poetry* di Sidney (1595), a *Bower of Bliss* nel *The Faerie Queene* (II, XII, 42-87) di Spenser o ancora a *The Art of English Poesy* di George Puttenham (1589). Per un approfondimento sull'argomento si leggano anche: E.W. Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature*, Columbia University Press, New York-London 1964 e R. Headlam Wells, *Civility and Barbarism in the Winter's Tale*, in M. Marapodi (a cura di), *Intertestualità shakespeariane*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 277 sgg.

23. Va da sé che l'arte dell'innesto deve essere intesa come una attività umana volta a correggere, migliorare, o almeno a variare la natura, oltre che ovviamente a riprodurla.

Prescindendo comunque dagli esiti del dibattito, il veloce scambio di battute tra la giovane Perdita e il re di Boemia sembra fornire, quasi profeticamente, indizi sulla futura comparsa sulle scene della statua di Hermione che, letta sotto questa prospettiva, non è altro che Natura fattasi Arte. La regina in definitiva incarna l'antefatto artistico e insieme il superamento della figurazione: è contemporaneamente originale e duplicato, carne e immagine, realtà e finzione, Natura e Arte<sup>24</sup>.

#### 4. Dall'arte alla vita: un atto di iconoclastia

Si stabilisce, dunque, sul palco, una relazione ambigua tra la parvenza e la presenza. E poiché la letteratura, al pari dell'arte, si pone come ricerca di verità, allora ogni simulazione, ogni insincerità che ostacoli il raggiungimento del traguardo deve essere rimossa. L'impostura figurativa va denunciata e smascherata. E perché questo avvenga, perché si completi il tragitto drammatico, deve essere compiuto l'atto sacrilego per eccellenza, l'iconoclastia. Si deve *in-frangere* la statua e la sua intenzione rappresentativa. Si deve insomma *aprire* l'immagine, rimuovendo la feticizzazione, per ricavare il vero della figurazione. Lo evidenzia correttamente ancora Didi-Huberman commentando un testo di Baudelaire:

Baudelaire ha formulato bene il pensiero dell'*immagine aperta* in tutta la sua logica crudele: bisogna guardare dentro per capire, bisogna aprire per vedere all'interno, ma, *per aprire, bisogna distruggere*<sup>25</sup>.

Adesso comunque al gesto iconoclasta segue un evento inverso a quello del disfaccimento: il marmo ora, distruggendosi, vive. La riproduzione, sconfessandosi, assume maggior forza di quella principalmente evocativa e simbolica conferita all'icona. La scultura non è più un sostituto rappresentativo, un feticcio gravato dell'ufficio di ricomporre la memoria, ma diviene esistenza autentica. L'immagine ora non riproduce ma è; si scopre consustanziale al suo originale. Il realismo si fa realtà. La distruzione, allora, almeno in questo caso, è un atto di conoscenza. È dunque indispensabile che la statua di Hermione sia *aperta* perché si riveli la sua *alétheia*, la sua natura intima, la sua verità. Ed è esattamente nel solco di tale esigenza di verità che si iscrive la richiesta avanzata a Leontes da Paulina:

24. Assai interessanti, nel senso di una stretta relazione tra Natura e Arte in *The Winter's Tale*, sono le considerazioni di N. Frye: «Hermione, like Thaisa in *Pericles*, is brought to life by the playing of music, and references to the art of magic follow. Art, therefore, seems part of the regenerating power of the play», in *Recognition in "The Winter's Tale"*, in Muir (ed.), *Shakespeare: The Winter's Tale*, cit., p. 190; ma si legga anche N. Frye, *Romance as Masque*, in C. McGinnis Kay, H.E. Jacobs (eds.), *Shakespeare's Romances Reconsidered*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1978.

25. G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit. p. 27. Nel volume, Didi-Huberman rimanda in particolare al testo di Charles Baudelaire intitolato *Morale del giocattolo*. Sull'argomento si legga anche G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Cortina Raffaello, Milano 2005.



Fig. 1. Mary Anderson nei panni di Hermione, foto di Henry Van Der Weyde, 1887.

PAULINA

It is required

You do awake your faith. (V, III, 96-97)

L'annullamento dell'immagine, l'agnizione, potranno darsi soltanto grazie a una *faith* che consenta l'abbattimento del simulacro. E all'annientamento subentrerà la sostituzione: si assisterà a una vivificazione dell'effigie. La "fede" diviene necessaria perché il feticcio si conformi al vero, facendo sì che l'*esperienza interiore*<sup>26</sup>, le emozioni intime, si mutino in esperienza esteriore, in partecipazione fisica, in vicendevole colloquio attivo dei sensi. Così, dopo l'intervento di Paulina, la forma si farà presenza, la «metafora metamorfosi»<sup>27</sup>, movendosi conformemente alla concezione cristiana della vita nel simulacro, del vero nella riproduzione, seppure con un procedimento inverso a quello cristologico. Ora infatti sarà l'icona a *dar vita* al corpo vivo, mentre nella religione cristiana, come è noto, è la morte del Cristo ad aver determinato la produzione di immagini accresciute di un senso e di una presenza teologiche. In entrambi i casi, comunque, icona e presenza, parvenza e carne, si muovono nel medesimo gorgo della tensione sostitutiva.

Hermione sarà quindi ridata alla vita e, come per un prodigio inatteso, l'apparenza si muterà in una ritrovata autenticità. Hermione tornerà a essere la regina di Sicilia: la persona effigiata si strapperà dalla rappresentazione, districandosi tra le due nature (quella figurale e quella corporea), per recuperare, con ogni grado di certezza, il suo essere al mondo come moglie e madre. Né questo accadrà senza che un moto di stupore collettivo colpisca gli altri protagonisti del *romance* e, ovviamente, anche tutti gli spettatori in platea. Già perché, come rileva Michele Marra-  
podi, anche il pubblico in sala viene ingannato:

For the first time in the canon, Shakespeare infringes his dramatic rule of always informing the audience, by means of aside or soliloquies [...] In *The Winter's Tale* he uses an effective strategy to make the audience believe in the fiction of Hermione's death<sup>28</sup>.

Shakespeare ripropone dunque, sulle scene, una variante del *topos* drammatico dell'*arte-viva*, che è a tutti gli effetti un portato della tradizione sacro-mitica. E, anche tenendo da parte gli esempi ricavabili dell'ipostasi sacra delle immagini divine della cristianità<sup>29</sup>, diversi potrebbero essere gli esempi pronti a dare testimonianza della ricorrenza del tema. Si pensi, per citarne soltanto alcuni, alla testa

26. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., p. 1.

27. *Ibid.*

28. M. Marra-  
podi, "Of That Fatal Country": Sicily and the Rhetoric of Topography, in M. Marra-  
podi, A.J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon Santucci (eds.), *Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, Manchester University Press, Manchester 1997<sup>2</sup>, p. 223.

29. A tale riguardo si legga, ad esempio, H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, in particolare il capitolo intitolato *Corpo e immagini come temi della fede*.

mozza di Medusa incastonata nell'egida di Atena<sup>30</sup>, o alle statue animate di Efesto<sup>31</sup>, o infine alla fanciulla intarsiata nell'avorio da Pigmalione e poi tramutata in donna viva grazie all'intervento di Venere<sup>32</sup> che così concede al giovane artista, invaghito della sua creazione, di amare il simulacro fattosi carne. E adesso, al pari di Pigmalione, Leontes potrà congiungersi alla sua regina, ritenuta fino ad allora soltanto un prodotto scultoreo. Al contempo, ovviamente, Perdita potrà iniziare un rapporto filiale con la genitrice che si appresta a riconsegnarsi alla vita accogliendo l'invito della sua complice fedele:

PAULINA  
descend; be stone no more; [...] come away,  
Bequeath to death your numbness, for from him  
Dear life redeems you. (V, III, 99-103)

L'esortazione di Paulina sembra essere informata del medesimo potere espresso nel mito della Genesi biblica. Essa assume i connotati tipici dell'atto performativo per eccellenza, al pari di quel *fiat lux*, di tradizione cristiana, con cui si rendeva manifesto il potere creatore della Volontà più alta. La parola ora si annoda al gesto perentorio e prodigioso: il *logos* adesso non comunica ma immediatamente compie, assumendo su di sé una funzione sacra, vivificatrice, determinando il farsi corpo della materia inanimata (o presunta tale). L'invito al ritorno alla vita pronunciato da Paulina si appropria, in definitiva, del senso risurrezionale che era già stato nella formula adoperata da Cristo per il recupero di Lazzaro<sup>33</sup> o della figlia di Giàiro<sup>34</sup>. In tutti i casi, e prescindendo da ogni considerazione sulla carica teologica dell'esortazione, in risposta allo stimolo di Paulina, la regina riacquista la sua corporalità: l'oggetto si muta in soggetto, e l'inganno si scioglie.

## 5. La risurrezione del modello artistico

Ne consegue che la trasfigurazione vivificatrice, la risurrezione restituiscono a Hermione lo status di *image*, di entità rappresentabile e capace, ancora una volta, di divenire *picture* tramite un suo racconto mediale<sup>35</sup>. Il volto, le sembianze di Hermione recuperano così la carne e il movimento, sganciandosi dalla fissità marmo-

30. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 790-803. È appena il caso di ricordare come le *Metamorfosi* siano da annoverare tra le principali fonti del testo shakespeariano. A riguardo si legga J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 233 sgg., o anche L. Barkan, "Living Sculptures: Ovid Michelangelo and 'The Winter's Tale'", in "Journal of English Literary History", 48, 1981, pp. 639 sgg.

31. Si pensi ad esempio alla creazione di Talo, il gigante bronzeo posto a guardia dell'isola di Creta, ma si ricordi anche la creazione di Pandora, modellata con l'argilla.

32. Il mito di Pigmalione è narrato da Ovidio in *Metamorfosi*, X, 243-297.

33. Gv, II, 17-45.

34. Mt, 9, 18-26. Ma si veda anche Mc, 5, 21-43 e Lc, 8, 40-56.

35. Cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008, pp. 9-11.

rea. Con il ritorno alla vita, insomma, con il disvelamento di identità, con lo scioglimento dell'impostura scultorea, la regina evolve dalla condizione di "rappresentazione artistica contraffatta" allo stadio reale di "potenziale modello artistico". Da *picture* a *image*. Il percorso della produzione d'arte si inverte nuovamente. Se in prima battuta, infatti, il volto e il corpo della regina si erano dati una rigidità fittizia per simulare un manufatto artistico (l'*image* si era fatta *picture*), adesso quel corpo, quel sembiante s'incarnano nuovamente in figura viva sciogliendo la mistificazione. Viene così bruscamente interrotta l'ostensione del simulacro. Il processo di veridicizzazione coincide come si è visto con la crisi della rappresentazione, con la violazione dell'icona; con l'abbattimento, non soltanto simbolico, della *picture*. Di contro, si mette in atto un percorso di risurrezione dell'*image*, una apocatastasi che procede dalle rovine iconiche. Il che significa che Paulina non compie un atto di sottrazione all'arte<sup>36</sup> ma, più proficuamente, un gesto di accompagnamento alla vita.

La regina riacquista dunque una presenza sulla scena e, al contempo, scioglie le incombenze evocative che erano state temporaneamente assegnate all'Arte. Le funzioni di *mimesis*, di equivoco rappresentativo, si disperdono con la lacerazione del manufatto. La Natura ritorna a essere se stessa recuperando la sua legittimità e la sua autonomia dall'Arte<sup>37</sup>. E, quasi a sancire l'approdo alla ritrovata dimensione della vita, Hermione recupera la parola cui si lega la benedizione alla figlia e la spiegazione del suo gesto:

HERMIONE  
You gods, look down,  
And from your sacred vials pour your graces  
Upon my daughter's head! [...] for thou shalt hear that I,  
Knowing by Paulina that the oracle  
Gave hope thou wast in being, have preserved  
Myself to see the issue. (V, III, 122-128)

Né il ritorno alla vita deve considerarsi un evento casuale. *The Winter's Tale* viene infatti pensato e composto nell'ultima fase della produzione shakespeareana, quella dei cosiddetti "drammi romanzeschi", a cui appartengono, oltre al *The Winter's Tale*, il *Pericles* (1607-1608), il *Cymbeline* (1607-1610) e *The Tempest* (1611). E, come si è già evidenziato all'inizio di questo testo, il movimento scenico dei *romances*, dopo una iniziale successione di eventi funesti che lascerebbero pensare alla stesura di una tragedia feroce, piega verso una soluzione tanto felice quanto inattesa<sup>38</sup>, nel pieno rispetto di quell'utilizzo promiscuo di generi che, con tutta pro-

36. Si confronti con il gesto di Apelle nel racconto narrato da Ausone, da Plinio il Vecchio ma anche da Plutarco e commentato da Didi-Huberman in *L'immagine aperta*, cit, pp. 51-57.

37. Cfr. Barkan, *Living Sculptures*, cit.

38. Cfr. L.G. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven-London 1989; R.S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford University Press, Oxford 1992; G. Melchiori, *Shakespeare: genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari



babilità, il tragediografo inglese recupera dalla *tragedia a fin lieto* teorizzata da Gerald Cinthio<sup>39</sup>. Agostino Lombardo ha puntualmente osservato come l'ultima fase della produzione shakespeariana, quella in cui si può appunto rilevare la compresenza di motivi tragici e di una positiva soluzione finale, debba essere intesa come l'«espressione di un'esperienza teatrale e umana giunta, da un lato, alla sua massima pienezza e maturità e animata, dall'altro, da una passione sperimentale che è tra i segni costanti dell'arte shakespeariana»<sup>40</sup>. In essa insomma si manifesta un'intenzione compositiva finalmente volta a rappresentare una realtà governata dai principi etici di riconciliazione e perdono; una messa in scena nella quale le disposizioni e le complessità della trama si risolvano in una proposta teatrale in cui ogni opposizione si sani. Dunque, all'interno di questa nuova concezione di *plot*, si incasella perfettamente la resurrezione della regina, che adesso è motivo esemplare di un percorso che porta dalla perdita al ricongiungimento, dalla falsificazione alla autenticità o, più genericamente, dalla tragedia al *romance*. Così, l'archetipo, Hermione, si disvela per ciò che è, disfaccendo la falsità dell'*imitatio*, per conformarsi ai precetti dell'ultima produzione del tragediografo inglese, per ricondurre il testo a una armonia finale oltreché, ovviamente, a un traguardo di verità.

Va aggiunto però che, quasi per una paradossale *nemesis del falso*, la statua, l'*imitatio*, godrà di una riproduzione ininterrotta: verrà riproposta più volte come oggetto compiutamente artistico. Insomma, nei secoli a venire, verranno davvero scolpite statue di Hermione e si produrranno tele “reali” raffiguranti la regina immobilizzata nella sua posa scultorea<sup>41</sup>. Il soggetto rimarrà, è vero, impresso talvolta su supporti materiali differenti dal marmo, ma l'*image* verrà comunque assicurata su un segno iconico. L'effigie sarà così trasferita su un *medium* evocativo, divenendo finalmente *picture*. Recupererà allora il ruolo, temporaneamente usurpato da Hermione, di prodotto artistico originale, affrancato dall'archetipo: assolutamente vero in sé.

1994; e M. Marrapodi, *The 'Woman as a Wonder' Trope*, in Id. (ed.), *Shakespeare and Renaissance*, cit., pp. 175 sgg.

39. Cfr. M. Marrapodi, *Introduction: Shakespeare against Genres*, in Id. (ed.), *Shakespeare and Renaissance*, cit., pp. 1 sgg. Grande fortuna ebbe anche la tragicommedia pastorale di Giovan Battista Guarini, *Il pastor fido* (1590), poi adattata da Fletcher in *The Faithful Shepherdess* (1610). È opportuno ricordare, comunque, che *The Winter's Tale* trova la sua prima fonte nel *Pandosto* di Green (1588) da cui trae ispirazione, e che annovera tra le sue fonti anche la *Faerie Queene* (1590-1596) di Spenser, l'*Arcadia* di Sydney, ma anche l'*Eneide* e l'*Odissea*, oltre alle già citate *Metamorfosi* di Ovidio.

40. Lombardo, *Il trionfo del tempo*, cit., p. v.

41. Si pensi, ad esempio, alla tela di Johann Zoffany, *Elizabeth Farren as Hermione*, del 1780, o a quella di William Hamilton, *Leontes Looking at the Statue of Hermione*, 1790, o infine al lavoro scultoreo di Joseph Durham, *Hermione*, terminato nel 1856.